

Irgendwelche ursächlichen Beziehungen zwischen den theoretischen Bestimmungen und den optimalen Intonationen zu suchen, sollte, auch wenn sich solche Beziehungen bei einigen Ergebnissen aufdrängen, in jedem Falle vermieden werden; denn eine generelle Bestätigung ist nicht zu erbringen. Vielmehr ist an dieser Auswahl von Beispielen schon zu erkennen, daß Leittonwirkungen und Intervallspannungen eine entscheidende Rolle bei der Intonation spielen. Dadurch ergibt sich eine Abhängigkeit der optimalen Intonation ein und desselben Intervalles vom musikalischen Kontext und von der klanglichen Realisierung.

Durch die Untersuchungen konnte nachgewiesen werden, daß der funktionale musikalische Zusammenhang die Intonation nach Gesetzmäßigkeiten bestimmt, in denen psychologische Faktoren stärker sind als physikalisch-akustische Faktoren. Die auf Zahlenspekulationen aufbauenden, aus der Antike und dem Mittelalter überlieferten Tonsysteme, die auch heute noch als gültig angesehen werden, sind nicht geeignet, die in der Praxis tatsächlich vorliegenden und für optimal gehaltenen Intonationen zu beschreiben. Durch das Phänomen des Zurechthörens ist offensichtlich die Diskrepanz zwischen den theoretischen Vorstellungen und der Realität solange verdeckt worden, bis sie durch exakte Messungen nachgewiesen werden konnte.

Karl Geiringer

ZU GLUCKS OPER „IL TELEMACO“

Glucks Oper „Il Telemaco ossia l'Isola di Circe“ gehört zweifellos zu den interessantesten und gleichzeitig zu den am wenigsten bekannten Opern aus des Komponisten Reifezeit. Das Werk, das drei Jahre nach dem italienischen „Orfeo“ zur Aufführung gelangte, überrascht uns durch verschiedenartige Wesenszüge, die einander auszuschießen scheinen. Das Secco-Rezitativ spielt eine bedeutsame Rolle in dieser Partitur; sie enthält da capo-Arien und kunstvolle Koloraturen. Auch fehlt es dem Textbuch an Klarheit und Zusammenhalt der Teile. All dies veranlaßte ältere Gluck-Biographen wie Marx und Schmidt, eine Aufführung in Rom in den Jahren 1749 oder 50 anzunehmen, für die sich nicht der geringste Anhaltspunkt finden läßt.

Doch „Telemaco“ ist nicht einfach ein Werk konservativen Charakters, das Gluck, nachdem er sich im „Orfeo“ kühn vorgewagt, schrieb, um sich auf den festen Boden althergebrachter Kunst zurückzuziehen. Ganz im Gegenteil: Trotz seiner so deutlichen retrospektiven Züge steht es auch den Reformopern nahe. Wiederholt zeigt sich die Ausdruckskraft des reifen Gluck, und die ganze Anlage der Partitur ist schmiegsam und unkonventionell. In freier Folge gehen Secco-Rezitative in Accompagnatos und diese wieder in arienartige Stücke oder kurze Ensembles über. Die für Glucks Spätopern so charakteristischen Großformen, bei denen Chöre rondoartig mehrfach wiederkehren, während Solostücke, Ensembles oder instrumentale Ballette als Episoden dienen, kommen auch im „Telemaco“ mehrfach vor. Dies ist eine Oper, die man mit gleichem Recht als rückschrittlich wie als fortschrittlich bezeichnen kann.

„Telemaco“ wurde am 30. Januar 1765 anlässlich der zweiten Vermählung des Kaisers Joseph II. im Wiener Burgtheater uraufgeführt. Die Besetzung der Hauptpartien war hervorragend. Dem Kastraten Gaetano Guadagni, der im „Orfeo“ die Titelrolle gesungen hatte, war die Partie des Telemaco anvertraut. Der Tenor Giuseppe Tibaldi, der 1767 bei der Premiere von „Alceste“ den Admet singen sollte, gab die Rolle von Telemacos Vater, Ulysse. Die wichtige Partie der Circe wurde von Elisabeth Teyber,

einer Schülerin von Hasse und Vittoria Tesi-Tramontini, interpretiert. Die Choreographie des Werkes lag in den Händen von Gasparo Angiolini, der in gleicher Eigenschaft auch bei der Aufführung des „Orfeo“ tätig gewesen war.

Trotz dieses Aufgebotes an Talent war dem „Telemaco“ kein Erfolg beschieden. So weit ich feststellen konnte, wurde das Werk drei Tage nach der Premiere im Burgtheater wiederholt, doch später nicht mehr zur Aufführung gebracht.

Dessenungeachtet hat die Oper - mindestens indirekt - ihre Unsterblichkeit bewiesen. Gluck betrachtete sie als eine Art Schatzkästlein, dem er fortan für jedes seiner späteren Meisterwerke Kostbarkeiten entnahm. In „Alceste“, „Paride ed Elena“, „Iphigénie en Aulide“, der zweiten Fassung von „Cythère assiégée“ und „Iphigénie en Tauride“ findet sich wichtiges Material aus dem „Telemaco“. Vor allem aber ist „Armide“ dem älteren Werk verpflichtet.

Ich möchte noch auf zwei den „Telemaco“ betreffende allgemein verbreitete Anschauungen hinweisen, da ich Bedenken gegen ihre Berechtigung anmelden muß. Die erste betrifft das Textbuch der Oper. 1718 wurde in Rom ein „Telemaco“ von Alessandro Scarlatti aufgeführt, der auf einem Libretto von Carlo Sigismondo Capeci beruhte. Glucks Text wurde mehr als 40 Jahre später von Marco Coltellini geschrieben, einem Schüler und Nachfolger Calzabigis am kaiserlichen Hof in Wien. Es wird nun allgemein behauptet, daß Glucks Textdichter Capecis Buch lediglich verkürzte und umarbeitete. Ein Vergleich der beiden Libretti zeigt jedoch, daß dies nicht zutrifft. Capecis „Telemaco“ ist von dem berühmten gleichnamigen Erziehungsroman Fénelons abhängig; Coltellinis Text aber ist frei erfunden und weicht in mancher Hinsicht auch von Homers Epos ab. In dem vor-Metastasischen Text Capecis kommen drei Liebespaare vor, die sich nach Überwindung vieler Schwierigkeiten schließlich finden. Ein wichtiger Charakter ist hier die Nymphe Kalypso, die den jungen Telemaco liebt. Bei Coltellini wird sie durch die mächtige Zauberin Circe ersetzt, die nicht Telemaco, sondern dessen Vater Ulisse liebt, eine Gestalt, die bei Capeci völlig fehlt. Circe wird gezwungen, den Ulisse ziehen zu lassen, und die sich daraus entwickelnde Tragödie bildet den Höhepunkt der Handlung. Ein zweites Grundmotiv des Coltellinischen Buches ist die Suche des tugendhaften Sohnes nach dem verlorenen Vater und die schließliche glückliche Vereinigung von Telemaco und Ulisse, die gemeinsam in die Heimat zurückkehren. Coltellinis Einstellung ist völlig verschieden von der Capecis. Der Wiener Librettist geht von den künstlerischen Grundsätzen aus, die Gluck in seinem „Orfeo“ verwirklicht hatte, wenngleich es ihm an dichterischer Kraft fehlt, einen befriedigenden Text zu schaffen.

Meine zweite Feststellung betrifft das Ende der Oper. Die handschriftlichen Partituren und das gedruckte Textbuch weichen hier bedeutsam von einander ab, und diese Abweichung wurde, wie ich glaube, bisher nicht richtig verstanden. Nach den Partituren¹ ist die letzte Nummer der Oper ein Arioso der Circe. Ulisse ist der Zauberin entflohen und in ihrer Erbitterung und Verzweiflung verwandelt sie die Insel in eine Wüste. Sie stimmt einen Rachegefang an, besteigt einen von Drachen gezogenen Wagen und entflieht. Dies ist gewiß ein hochdramatisches Ende. Kann man jedoch wirklich behaupten - wie dies in der Gluck-Literatur allgemein geschieht -, daß diese Oper des 18. Jahrhunderts mit einem Solo in der Form eines Accompagnato-Recitativs abschloß, und daß demnach bei einer Vermählungsfeier die trostlose Verwüstung einer Insel das Ende der Festoper bildete?

Tatsächlich schließt das Textbuch der Oper in anderer Weise. Circe verläßt in ihrem Drachengefährt die Insel, dann aber heißt es, und ich bediene mich der dem Originaldruck beigegebenen deutschen Übersetzung:

„Die erschrockenen Nymphen, und andere aus Furcht und Entsetzen herbey geeilte

Bewohner des Eylands betrachten eine Zeit lang ihre betrübten Umstände, fallen endlich auf die Knie und flehen zu den Göttern um Hilfe. Hierauf erscheint der Liebesgott in durchsichtigen Wolken, verwandelt die Wüsteney in eine angenehme Gegend, und bedeutet denen Einwohnern, daß er sie in seinen Schutz genommen, und hinfüro seinen Wohnsitz unter ihnen aufschlagen wolle; hierauf erfolgt ein festlicher Tanz, welcher dem ganzen Spiel machet ein Ende“.

Dies gibt gewiß zu denken. Noch bedeutsamer aber ist die Tatsache, daß ein zeitgenössischer Bericht ² über die Aufführung das Ende der Oper ganz ähnlich schildert. Dort heißt es jedoch, daß nicht nur Amor, sondern auch Venus den Einwohnern zu Hilfe kam, was darauf hinweist, daß sich der Berichterstatter nicht etwa an das Libretto hielt, sondern bei der Aufführung gesammelte Eindrücke wiedergab. Sind wir nicht berechtigt, diesem Doppelzeugnis Glauben zu schenken und anzunehmen, daß Gluck für das Schlußballett im „Telemaco“ eine ältere Tanzszene verwendete, die in die Partitur aufzunehmen ihm unnötig erschien? Wir können vielleicht auch noch weitergehen in unserer Vermutung und darauf hinweisen, daß angesichts der Ähnlichkeit des Ausgangs von „Orfeo“ und „Telemaco“ und der Tatsache, daß Angiolini in beiden Werken die Tanzszenen leitete, der Schluß von „Telemaco“ auch musikalisch auf die frühere Reformoper des Meisters zurückgegriffen haben mag.

Anmerkungen

- 1 Das herangezogene Quellenmaterial ist im Kritischen Bericht zu dem vom Verf. vorgelegten Erstdruck der Partitur in der Gluck-Gesamtausgabe angeführt. Das Libretto von Scarlatti „Telemaco“ befindet sich in der Library of Congress, Washington D. C.
- 2 „Supplément à la Gazette de Vienne“, Nr. 11, vom 6. Februar 1765, Nationalbibliothek, Wien.

Reinhard Gerlach

MEDELSSOHN BARTHOLDYS KOMPOSITIONSWEISE, DARGESTELLT MIT HILFE VON VERGLEICHEN ZWISCHEN SKIZZEN UND LETZTFASSUNG DES VIOLINKONZERTS OP. 64

Das Referat erschien in erweiterter Form im Archiv für Musikwissenschaft 28, 1971.

Edith Gerson-Kiwi

BEETHOVEN'S SACRED DRAMA - A REVALUATION

This is the strange case of Beethoven's only oratorio "The Mount of Olives". The original German libretto, named "Christus am Oelberge" (op. 85) dates back to 1800/01 and was hastily compiled by a certain F. Xaver Huber with the assistance of the composer. The work was composed by Beethoven in a few weeks, but published only ten years later, in 1811, by Breitkopf & Härtel.

By a lucky chance, I happened to come across a completely forgotten English version. Following a short notice in A. W. Thayer's biography ¹, I was led to an English text